Giacometti

SKULPTURE



NOLIT

62

ĐAKOMETI

SKULPTURE

MALA UMETNIČKA ENCIKLOPEDIJA



Naslov originala

GIACOMETTI
SCULPTURES

par
RAOUL-JEAN MOULIN



FERNAND HAZAN
35-37, Rue de Seine, Paris VI

ĐAKOMETI

SKULPTURE

TEKST
RAUL-ŽAN MULEN

NOLIT/BEOGRAD
1965

Prevela
ZAGORKA GRUJIĆ-VERČON

Štampa tekstova
»Radiša Timotić«, Beograd

Iako Đakometijevo (Giacometti) delo u celini odaje stalno i neobično plastičnu homogenost, ljudi su često pokušavali da u tom delu odvoje viziju slikara od vizije skulptora. Radi se, u stvari, o dvema vrstama aktivnosti koje nisu ni malo strane jedna drugoj, one omogućavaju umetniku da bolje razume svet, da uspostavi kontakt sa ljudima, a polaze sa iste tačke gledišta. U suštini grafički, njegov način gledanja je neka vrsta »vizioniranja« stvarnosti u pokretu koji mu izmiče, da bi je zgrabio u njenoj biti i doznao njen smisao.

Prostor, beo list fasciniraju Đakometija, ali mu pri tom ne sprečavaju reakciju. Naprotiv, i jedne i druge deluju na njega stimulativno i u neku ruku predstavljaju materijal sa kojim on počinje da radi. Tako kad crta — što je za njega način razmišljanja i rešavanja problema koji sebi postavlja — on nikad ne pokušava da fiksira jednu formu, da je definiše u apsolutnom, već teži da pobedi prividnost i lenjost pogleda da bi prodro do ključanja života na samom izvoru. Isprekidan, gust, živahan, njegov rukopis uništava belinu hartije; on se uvija, steže i

vezuje, da bi se zatim vinuo, uprošćen, tečan, neizreciv, oslobođen svog oslonca.

Slikanje i vajanje materijalizuju nagla ubrzanja tog pokretljivog crteža koji se vrti nikad ne umanjujući svoju privlačnu snagu. Oni dele isti prostor i, jezikom koji im je svojstven, daju crtežu značaj i senzibilnost. Đakometi je oduvek bio u potrazi za onim što vidi, za odstojanjem koje ga deli od drugih, za odstojanjima koja ti drugi stvaraju između sebe. Kad mesi glinu, on kaže: »Kad bih uspeo da naslikam prazninu iza lica, to bi bio takav ponor, da bi se ljudi zaprepastili«. Ta svest o praznini koja udaljava ljude, koja ističe njihove dimenzije i osuđuje ih na usamljenost, predstavlja pokretnu snagu njegovog stvaralaštva, a istovremeno, iz godine u godinu, sve se više pokazuje i izvestan elemenat opsesije.

Đakometi počinje da vidi čoveka onog trenutka kad počinje da ga crta, vaja ili slika. Pomoću svoje umetnosti on dolazi u kontakt sa stvarnošću, koja ga muči, i uspeva da je zarobi, predstavi u onom u čemu je ona najnezavršenija, gde je najpromenljivija u njenoj neograničenoj sposobnosti da se obnavlja. »Ako nekoga vidim svakog dana, na istom mestu«, kaže on, »ja ga ne vidim drukčijeg ni različitog, vidim ga bolje. Ja radim da bih bolje video.« Ali što ga čovek više ispituje, on sve više tvrdi da nema druge ambicije do da kopira, najtačnije što može i, one crte koje ne zapažamo, a koje predstavljaju pravu ličnost, mrtvu prirodu ili pejzaž.

Počev od prve biste svog brata Dijega — 1914, kad je imao 13 godina, pa do današnjih Anetinih, Đakometijeva skulptura nosi pečat te stalne borbe sa realnošću. Slobodno

prepuštena eksperimentisanju, ona je prošla teža iskušenja nego slikarstvo; prošla je kroz periode sumnje, lutanja i podnela strahovite napade pre nego što je ponovo uspela da osvoji svet.

Rođen 1901. u Stampi, malom grizonskom selu nedaleko od Italije, Alberto Đakometi je — otac mu je bio jedan od prvih švajcarskih slikara impresionista — crtao još u detinjstvu, a počeo je da slika od svoje dvanaeste godine, godinu dana kasnije i da vaja po modelu. Svoje modele je nalazio u svojoj porodici: braću Dijega i Bruna, sestru Otiliju i majku. To su izvanredno jednostavne figure, na kojima je već utisnut žig iskrenosti i plemenitosti. Za vreme školovanja od 1915. do 1919. on otkriva nemačku romantičnu poeziju i oduševljava se Oktobarskom revolucijom. Zatim posećuje predavanja o skulpturi u ženevskoj Školi umetnosti i zanata, a 1920. prvi put odlazi u Italiju. Njegov interes za Direra, Rembranta, Van Ajka (Durer, Rembrandt, Van Eyck), gubi se pred Tintoretom (Tontoretto), zatim ovaj ustupa mesto Gjotu (Giotto). Italija će mu otkriti takođe i egipatsku umetnost, vizantijske mozaike, Simabia (Cimabue), Borominija (Borromini) i barok. On kopira sve što mu se sviđa i nastavlja svoje pokušaje crtanja po modelu.

Dolazi u Pariz 1922, i pošto je tri godine posećivao Burdelova (Bourdelle) predavanja na akademiji Gran-Šomjer, on se nastanjuje prvo u ulici Froadevo, a 1927. prelazi u atelje u ulici Ipolita Mendrona, gde još i danas stanuje. Malo pre toga on odjednom postaje svestan da nije sposoban da zadrži prirodni, pokretljivi izraz života i prestaje da radi pre-

ma živom modelu. Pod uticajem primitivnih i arhaičnih umetnosti, on započinje seriju veličanstveno ukočenih figura koje se uzdižu u prostoru kao savršeni, konačni simboli oslobođeni svih protivrečnosti. Tako *Par* (1926), enigmatičan kao bogumilske stele, i *Žena* (1926), koja svojim širokim oblicima podseća na negro-afričke kašike, očigledno imaju snagu amblema. »Crnačka, melanezijska ili kikladska skulptura je realističnija od ijednog rimskog poprsja«, kaže Đakometi danas.

Oko 1927. kod njega počinje da se oseća i uticaj kubizma — preko Lorensa i Lipšica (Laurens, Lipchitz) — i konstrukcijama složenim poput crepova na krovu, on oformljuje u tri dimenzije Ležeovu (Léger) sliku *Kontrasti oblika*. U tom periodu on počinje da stvara »pljosnate« skulpture, koje označavaju jedan stupanj u njegovom delu: plitki reljef harmoničnih proporcija, ispruženi i glatki kao plaža na vetru, na kojima se, zahvaljujući lakim otiscima, može raspoznati poneka glava, čovek ili žena.

Ukoliko mu više izmiču vidljivi oblici stvari, utoliko Đakometi više pribegava i sve dublje prodire u maštovitost, u jedno čisto intelektualno stvaralaštvo. Godine 1928. on se upoznaje sa Masonom, Lerisom, Kolderom, Miroom (Masson, Leiris, Calder, Miró) i sa nadrealistima — otpadnicima, čiji član i sam postaje dve godine kasnije. Ovaj period, od 1928. do oko 1935, odlikuje se »otvorenim« skulpturama i skulpturama-predmetima sa halucinantnim temama, i predstavlja skupine i varijacije oblika koji preseca i menja prostor. *Žena koja leži i sanja* (1929), *Tri ličnosti napolju* (1928—1929), *Kugla koja*

visi (1930—1931), *Projekt za jedno mesto* (1931), *Palata u četiri sata* (1932) su nesvakidašnje arhitektonske tvorevine hladno zamišljene u kojima stanuje praznina i tišina. Neke od njih, erotski obojene, sadrže u svojoj agresivnosti i izvesne ubilačke elemente. Sve one, međutim, odaju jedan stvaralački asketizam i nevoljnost da se suprotstave svetu kao i nesposobnost da prepoznaju stvari.

Umetnik je, uostalom, bio svestan toga od onog trenutka kad je primetio da se svaka uobličena i završena forma udaljuje od skulpture. »Svaki koristan predmet je završena forma«, kaže Đakometi, koji od 1930. do 1940. pravi sa svojim bratom Dijegom lampe za dekoratera Žana Mišela Franka. »Što više radimo jednu skulpturu, sve više na njoj treba da se radi«. Isto tako, kad je 1934. najzad došao do apstrakcije, radeći jedan tetraedar od gipsa pravilnih površina, on je odmah izvukao korisne zaključke: »Čim sam razumeo mehanizam apstraktne kompozicije, problem je prestao da me interesuje. Mogle bi se praviti varijacije, ali za mene više ne postoji mogućnost neočekivanog«. Skulptor je još pokušao da stvori izmišljene oblike koji bi bili jasno ocrtani, kao što je ukočena i prava žena *Nevidljivog objekta* (1934—1935) — vizuelna percepcija duha, plastična konstrukcija bez mogućnosti strukturalnog razvoja, ali je razumeo da mora da napusti tu deformisanu viziju stvarnosti.

Đakometi je reagovao žestoko. Počev od 1935, on samog sebe prisiljava da nastavi sa studijama po modelu — koje je bio napustio pre deset godina, zbog čega ga isključuju iz grupe nadrealista. Do 1940. jedan model i Di-

jego poziraju mu svakog dana. »U početku nisam ništa video«, priznaje on danas. Sve mu je izgledalo neuhvatljivo, nepoznato; lice je odbijalo ispitivački pogled, crte su se slivale, postajale neutralne, život ih je napuštao u tolikoj meri, da je oko 1940. rešio da radi po sećanju; tada primećuje da što god se više upinje, skulptura se sve više odupire, glave, ličnosti se sužavaju, smanjuju i nestaju ukoliko se on više trudi da im da sličnost. Za vreme tog perioda on se druži sa Pikasom (Picasso) i postaje prijatelj Sartra i Simon de Bovoar (Sartre, Simone de Beauvoir).

Od 1942. do 1945. u Ženevi — gde se upoznaje sa Anetom Arm (Annette Arm), svojom drugaricom — Đakometi ne želi ništa da izgubi od života koji uliva u krhke figurine, ustreptale, nedokučive i neodgonetljive. Kad se vraća u Pariz, on se sukobljava sa istim teškoćama i pored sve energije koju troši da bi ih savladao. Uzimajući stalno iste modele, on ipak uspeva da nemaju preteranu redukciju, ali aktovi se preterano izdužuju i istanjuju, a noge im se povećavaju i imaju tendenciju da se stope sa postoljem. Lica postaju pljosnata i dobijaju sve oštriji profil. Radeći ovako, on ni u kom slučaju ne podleže nekoj formalističkoj ili ekspresionističkoj tendenciji. »Pre sam mislio«, kaže on, »da ličnosti vidim u prirodnoj veličini. Što sam više uzmicao da ih sačuvam u celini, one su se sve više smanjivale. Tek od 1946. počeo sam da zapažam ono odstojanje koje nam dozvoljava da ljude vidimo realno, a ne u prirodnoj veličini. Moje vidno polje postaje sve šire«.

Otuda često proizlazi važnost postolja, koja, polazeći od tla, daju skulpturi dvostruku proporciju i udaljuju je da bi je pokazali u njenoj celini. Skulptor je na taj način prisiljen da otkrije i intenzivno ispita prostor oko nje. Obrađujući materiju, dajući joj oblik i smisao, on stvara prazan prostor, koji on dubi i pretvara u živi prostor, onaj isti koji postoji između umetnika i njegovog predmeta.

Ovo osećanje prostornih odnosa među bićima, koje se konkretizuje udaljavanjem, navešće Đakometija da, između 1948. i 1950. grupiše ličnosti, nepomične ili u pokretu. *Mesta* su prostori ograničeni postoljem, gde se ljudi ne poznaju i mimoilaze, velikim i jednakim koracima, zarobljeni u svojim položajima, ispunjeni samo svojom samoćom. Ali još više nego njihov raspored, određen iako neproračunat, njihova priroda ih prisiljava da se nikad ne sretnu. Oni stvaraju između sebe jednu dramatičnu napetost koja će dostići vrhunac u *Šumama*, skupini ukočenih, zamrznutih bića koje nagriza užas, izranjavljenih i razgolićenih, zapalih u najpotpunije očajanje. Oni stoje opčinjeni nekim nepostojećim horizontom, prikovani za tlo nogama koje su suviše teške da bi se pokrenule. Čovek, međutim, ne može da se pomiri sa svojim neuspehom. Koliko god bio dubok pad, *Čovek koji se naginje* (1950—1951) se predaje ponoru spreman da uroni u prostor da bi vaskrsao bolji, da bi se otrgao od zemlje koja ga zadržava i da bi pobedio prostor koji ga deli od njemu sličnih.

Čovek se sprema da se otisne. Tela lako nagnutog napred, umoran, iscrpljen surovošću života, ali čvrsto rešen da ostvari ciljeve

koje je sebi postavio, on polazi mirnim i sigurnim korakom, nepokolebljiv. On je doneo odluku, on zna kuda ide. Oslobađajući se našeg društva koje je neprijateljsko i osakaćuje ga, čovek hoda zemljom, čovek se realizuje.

»Na ulici, u kafani«, kaže Đakometi, »ljudi me čude i privlače više nego ma kakva slika ili skulptura. Jednog dana sam pobegao iz Luvra zato što više nisam mogao da podnesem, ne umetnička dela, već istinitost lica. Ljudi se stalno skupljaju i rastavljaju, zatim se približavaju, da bi mogli opet da se sastanu. Na taj način oni stalno stvaraju i neprestano menjaju žive kompozicije, neverovatno složene. Sveukupnost tog života ja želim da uhvatim«. U nekoliko mahova, počev od 1956, Đakometi nije bio u stanju da završi započetu skulpturu ili platno. Struktura jedne glave, njena fizička i duhovna realnost su ga tako snažno zaokupljali i iziskivali takvu stvaralačku strast, da nije bio u stanju da dalje od poprsja zadrži potrebnu oštrinu vida. Ima, međutim, izvanrednih izuzetaka, kao što su *Čovek koji hoda* (1960), razne *Žene koje stoje* a naročito izvanredna grupa *Venecijanske žene* (1956); visoki, proždirući plameni, graciozni i praskavi, koji cepaju prostor vučeni ka nekom vrhu, ne vodeći računa ni o kakvim merama. U to vreme on započinje svoje zadivljujuće ispitivanje ljudskog lica što i danas nastavlja sa istim oduševljenjem.

Ako bismo verovali umetnikovim rečima, poprsja Dijega, Anete, Karoline ili Janaihara nisu ništa drugo do proizvod rada prema određenom motivu, tačne kopije najobjektivnije što mogu biti. Ali nas srodnost koja

izgleda da između njih postoji uznemirava više nego da potiče od običnog jedinstva stila. U stvari, koliki god bio stepen njihove verodostojnosti, one sve odaju autoportret; Đakometi se oslobađa svog lika kroz druge. Jednim dijalektičkim procesom, poprsje mu dozvoljava da pobegne od figurativne prinude i da kroz čoveka nađe svoju prirodu, prirodu uopšte.

Od tada Đakometijeva skulptura se razvija kao neki pejzaž. Aktivna i neiscrpna materija, ona se uništava i organski napreduje neprestano menjajući obradu svog oblika. Ona potvrđuje svoju prisutnost zbirom svojih pobeda; ona u većoj meri poseduje realnost nego što dozvoljava realnost da nju poseduje. Način izražavanja, materijal, veličina nemaju nikakvog značaja. Đakometi ne dela u svojstvu apsolutnog. On ništa ne izmišlja. On potpuno koristi bogatstvo svoje stvaralačke moći, njegove ruke rade sa neposrednim poznavanjem života, one prisvajaju svet, konkretizujući jedno iskustvo stvarnosti, izražavajući svojim protivrečnostima jednu celovitost.

»U svakom umetničkom delu«, kaže još Đakometi, »predmet je najvažniji, bilo da je umetnik toga svestan, ili da nije.« A za njega je glavni predmet čovek. Čovek kao plen usamljenosti, čije se celo biće, međutim, napinje u nepokolebljivoj volji za otporom. Skulptor ne oseća nikakvu blagonaklonost prema svom modelu, vidljivo ga zaslepljuje u tolikoj meri da je prinuđen da ga pobedi, potčini i na taj način ukloni svaki sentimentalni ili anegdotski prizvuk. Posle 1960, na osnovu Anete i Dijega, mi otkrivamo jedno lice čvornovato kao šaka, zbijeno kao plani-

na, lice koje se može lako preleteti pogledom i poznati, u koje se teško prodire i razume. Aneta, Dijego cepaju prostor nalik na stene pod udarcima vetra; oni se odupiru svakom i najmanjem milovanju, odbijaju svako umirenje. Gusta i treperava, potresana seizmološkim potresima, njihova materija ne zna za odmor, njena struktura je u stalnoj revoluciji. Samo njihov zaneseni pogled nas fiksira i prodire u naše najintimnije dubine, izazivajući i okamenjujući vreme svojom nepromenljivom stalnošću.

Oko takve skulpture čovek ne obilazi, on joj se suprotstavlja. Ona je ta koja nas posmatra i prodire u nas, potresa nas od glave do pete i njena je realnost tako moćna, tako bogata da svaki put kad nas obuhvati, osetimo munjevitu vrtoglavicu. »Već godinama verujem«, kaže Đakometi, »da ću sutra biti korak dalje nego danas, da ću videti više. Sve skulpture našeg vremena, kao i one iz prošlosti, završiće u parčićima. Onda će se tek primetiti da jedan Rodenov fragmenat kaže isto toliko, pa čak i više od cele statue. Važno je da se jedno delo obradi do najsitnijih pojedinosti, da se život udahne u svaku poru materije«.

REPRODUKCIJE

1. ŽENA KAŠIKA. *1926. Bronza.*
2. PAR. *1926. Bronza.*
3. GLAVA. *1927. Crna bronza.*
4. NEVIDLJIVI PREDMET. *1934—1935. Crna bronza.*
5. GRUPA, TRI ČOVEKA. 1. *1948—1949. Bronza.*
6. ČETIRI FIGURINE NA POSTOLJU. *1950. Bronza.*
7. ČOVEK KOJI SE NAGINJE. *1950—1951. Bronza.*
8. MESTO (TRG), TRI FIGURE JEDNA GLAVA. *1950. Bronza.*
9. KOLA. *1950. Bronza.*
10. ŽENA. *1953. Bronza.*
11. ŽENA KOJA POZIRA. 1. *1954.*
12. VELIKA BISTA, GLAVA — SEČIVO. 1954—1955. Bronza.
13. MALA BISTA. *1955. Bronza.*
14. ČOVEK U PULOVERU. *1955. Bronza.*
15. VENECIJA. *VII. 1956. Bronza.*
16. VENECIJA. *VIII. 1956. Bronza.*
17. POPRSJE RAĐENO PREMA MODELU NA KOCKI. *1958—1959. Bronza.*
18. ČOVEK KOJI IDE. *1. 1960. Bronza.*
19. BISTA. *1960. Bronza.*
20. ANETA. *1960—1961. Bronza.*
21. POPRSJE ČOVEKA. *1961. Gips.*
22. ANETA. *1962. Bronza.*
23. DIJEGO. *1962. Bronza.*
24. ANETA *IV. 1962—1963. Bronza.*















































